

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС РАНЬОГО НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ

У статті розкрито історію окремих термінів сучасного літературознавства, започаткованих німецькими романтиками, їх трансформація в подальшій науковій практиці.

Сучасна літературознавча термінологія почала формуватися у загальних рисах ще на світанку нашої науки – в німецькій романтичній критиці. При цьому вона, у першу чергу, спиралася на загальнофілософську термінологію, тож їй була притаманна досить слабка спеціальна диференційованість. Це означає, що філософські терміни вживалися у тому числі й у вузькому, філологічному сенсі. Така ситуація відбивала сам характер літературознавчого мислення на той час, коли критик зближував завдання поезії із завданням філософії, поета сприймав як найвищий вияв розуму, що філософує, а саме мистецтво – як "віковичний і справжній органон філософії" (Шеллінг).

Можна сказати, що романтична літературознавча термінологія пережила свій час. У наші дні ми спостерігаємо співіснування, крім того, примхливе переплетення двох літературознавчих дискурсів – класичного (по суті, романтичного) і "постмодерного". Перший із них у своїх витоках належить добі І. Канта і його духовних спадкоємців на рубежі XVIII-XIX століть. Це такі поняття, як *цільність* (літературний твір як цільність), *ідея* літературного твору, художня *форма* і *зміст*, ліричний *суб'єкт*. Романтики встановили сучасний естетичний об'єм поняття *міф* (яке пізніше збагатилося новими смисловими відтінками – "соціальний міф" тощо). Надзвичайно популярним стало поняття *часопростору* (*хронотопу*), що походить з гносеології Канта ("Критика чистого розуму") і естетики Гердера. Нового дихання набуло поняття *герменевтика*, яка зародилася як спроба наблизити принципи кантівської гносеології до пізнавальної практики. Але по-новому зазвучав кантіанський термін *піднесене*, по-новому була осмислена Шеллінгова трихотомія *символу*, *алегорії* і *схеми* (вона редукувалася до поняття художнього *образу*, яким тоді практично не послуговувалися), розширилися поняття *стилю* і *манери* Гете. У практиках модернізму і постмодернізму було переосмислено грецьке поняття *мімесис* (міметичні форми мистецтва), яке відігравало визначальну роль у класичній німецькій філософії. Цей перелік можна продовжити.

Не тільки діахронічна амальгама двох дискурсів характеризує філологічне мислення нашого часу, а й активне синхронічне зближення літературознавчого і *філософського* дискурсів. В історика питання виникає враження, ніби відбувається повернення до принципів раннього романтизму, коли філософи сміливо бралися за аналіз літературних творів, а філологи, за браком потрібних термінів, послуговувалися термінами філософськими. Ось чому звернення до витоків літературознавчого дискурсу може пролити додаткове світло на його сучасний стан.

Серед творців загальної романтичної термінології слід назвати Ф.В. фон Шеллінга, який, наслідуючи Канта, розглядав мистецтво у щільному зв'язку із загальнофілософськими проблемами. Його спеціальна естетична термінологія, по суті, дублювала філософську термінологію І. Канта: *ідеальне* і *реальне*, *суб'єктивне* й *об'єктивне*, *безконечне* і *конечне*, *свобода* і *необхідність* тощо. Зокрема, завдання критика він бачив у розкритті того, як у творі мистецтва "матерія поступово переходить в *ідеальне*" [1: 334]. Вся ця термінологія ґрунтувалася на післябароковій філософії природи, точніше – на філософії системності нашого світу. Проте поступово, із поглибленням поняття природи в об'ємі пізнішого технологічного мислення, естетичні критерії і сама термінологія тієї доби була переосмислена або частково втратила своє значення.

Поруч з Шеллінгом важливе місце посідає Ф. Шлегель. Головні поняття його естетики цілком перенесені з кантіанського дискурсу. Це *нескінченне*, *вічне*, *загальне*, *одиничне*. Так, філософ і поет намагаються відобразити "безконечне", однак філософ намагається дати поняття про нескінченне у поняттях і термінах, а поет розкриває нескінченне у "натяках" і "передчуттях". І філософія, і поезія зневажливо ставляться до буденного як до "*одиничного*" [2: 217], а отже неістинного; їх царина — *вічне*. Поезію і філософію зближує "*вічне* пізнання непізнаного" [2: 145]. З поняття нескінченного Шлегель дедукує естетичне поняття *символічного*. Поезія завжди символічна, адже вона зображає вище начало, божество, яке "*є нескінченим* і щодо своєї природи не може бути виражене через (буденні, емпіричні – Б. Ш.) поняття" [2: 39]. Символ – це художній образ, що виражає *нескінченне*.

Послуговуючись саме такими поняттями, Ф. Шлегель і Шеллінг аналізували твори Аристофана, Данте, Шекспіра, Сервантеса, Лессінга, Гете та ін.

Наступне важливе поняття у Ф. Шлегеля — *ціль*, або *цільне*. У суто літературно-естетичному плані ідея цільності найкраще демонструє Шлегелева ідея літературного процесу. Кожний поетичний твір — це ланка в нескінченному русі. Тут Шлегель мислить як філософ, не індуктивно, а дедуктивно. Оскільки завдання поезії — осягнути нескінченне, а нескінченне осягненню не піддається, то і саме існування поезії визнається вічним і нескінченим. Поезія ніколи не може бути завершеною, викінченою, ніколи не досягне своєї історичної повноти. Але це ж можна сказати і про герменевтику поезії. Літературний твір, за Шлегелем, — "це лише відрізок безкінечного шляху", але коли цей шлях пройдений читачем, відкриваються нові "безмежні горизонти" [2: 195], і процес триває далі. Шлях осягнення нескінченний, кожне нове покоління дослідників відкриває свої відтінки невичерпного художнього змісту.

Якщо ціле – нескінченне, то окремі твори – це лише *фрагменти* в історичному розвитку. Шлегель приходить до висновку, що, оскільки кожний твір – це лише фрагмент, уривок, який можна досягнути лише у сукупності з іншими творами, то й всі твори взаємопов'язані між собою. Це, власне, ідея *історико-літературного підходу*. Але: якщо кожний твір – фрагмент, який можна досягнути шляхом міжтекстуального зіставлення з чимось іншим, то самому авторові нема потреби доводити твір до кінця. Нехай тоді твір і залишиться *фрагментом*. Так, Шлегель обґрунтовує жанр філософського і естетичного фрагмента; фрагментарність стає для нього головним достоїнством жанру. Мислитель підійшов до майже новітнього розуміння інтертекстуальності, коли ціле існує лише як абстрактна ідея, що виходить як за межі авторського задуму, так і за межі його реального втілення в тексті.

Нарешті, цільність припускає *різноманітність* усередині себе. Вона, як спінозіанський бог, обіймає собою шедру різноманітність, строкатість і суперечливість поетичного світу. Особливо яскраво ця настанова розкривається у Шлегелевій теорії жанрів, яка часом нагадує естетику модерного "нового роману".

Сутність (Wesenheit) також є поширеним терміном у Ф. Шлегеля. Якщо в сучасному критичному дискурсі це поняття вкрай баналізувалося і втратило свою конкретність, то у Ф. Шлегеля воно було ключовим. Згодом його витіснило поняття, введене Гегелем, також за походженням суто філософське, – *ідея* ("ідея твору"). Важливо нагадати походження одного й іншого.

У ранніх романтиків термін *сутність* пов'язаний зі специфічним прочитанням текстів Аристотеля. Тут ми звертаємося до історії поширеного зараз терміна *міметичність*. Віддаючи безумовну перевагу Платону, романтики саме його очима сприйняли положення Аристотеля про "наслідування природи", або ж "мімесис". Природу вони розуміли як певну глибинну сутність, онтологічну основу будь-якого явища. Виявити сутність явища означало для романтиків розкрити його "природу". Природу вони, таким чином, переносили всередину явища. Природа була не стільки тим, у чому зовні виражала себе сутність, скільки самою сутністю. Наслідувати природу означало для них розкривати сутність. Вони спиралися, зокрема, на висловлювання Аристотеля в його "Фізиці" (II, 8): "Отже, як робиться кожна річ, такою вона і є за своєю *природою*, і якою вона є за своєю *природою*, так вона і робиться..." [3: 141]. Ми бачимо, що вони розглядали мистецтво не як наслідування того, що уже є в природі; акцент переноситься на творця, на *генія*. Адже Аристотель чітко сказав в "Нікомаховій етиці" (VI, 4): "Принцип того, що створюється, полягає в *особі*, що творить <...> бо мистецтво стосується (зовсім) не того, що існує чи виникає за необхідністю, а також не того, що існує згідно з природою" [3: 143]. За прочитанням у такому ключі Аристотелем, природа як потужна креативна сила зупиняється перед цариною духу, передовіряючи на цьому етапі свою творчість людському розуму, що його вона спеціально створила для цього завдання. Людина ніби продовжує наміри природи. Вона мусить діяти у повній відповідності до її найвищих планів. Найбільше це вдається *генію*. Тому, за Аристотелем, "мистецтво частково завершує те, що природа не в змозі зробити, частково наслідує її". Мистецтво Аристотель визнає лише за мислячою істотою, за людиною: "Мистецтво <...> є творча звичка, що наслідує справжній розум" [3: 143]. Він вважає мистецтвом те, що виникає на основі "дослідження", "справжнього розуму"; в цьому розумінні, на його думку, праця мурашок не є мистецтвом. Слова "дослідження", "звичка", що наслідує "справжній розум", романтики читали (на відміну від класицистів) зовсім не як "правила", раціонально сприйнятий канон. Для них це слово означає рефлексію, *філософування* у широкому сенсі. Людина, як орган, створений природою для продовження космічної творчості, спочатку мусить зрозуміти, осмислити своє завдання, а потім продовжити його відповідно до намірів природи. Таким чином, оскільки, за Шеллінгом, "завдання мистецтва ми розуміємо як зображення справжньої сутності" [1: 31], то відповідно до цього і завдання, яке стоїть перед критиком, полягає у тому, щоб розкрити *сутність*, втілену в поетичному творі, тобто розкрити відповідність твору із вищими намірами природи, його найвищу життєвість. Завдання критика полягає у встановленні тотожності між сутністю твору і сутністю природи. Ми знаємо, що на основі цієї дедукції ранні романтики прагнули обґрунтувати вищу естетичну цінність давньогрецького мистецтва.

Цей екскурс в історію терміну "сутність" показує, в якою мірою літературознавча критика тоді методологічно залежала від ідеї природи, раціонально організованого всесвіту, взагалі світу як упорядкованої цільності.

Набагато тривалішим виявився термін Г.В.Ф. Гегеля *ідея*, яким, по суті, було замінено зміст терміна Шеллінга-Шлегеля. За Гегелем, реальний світ є полем самовідчуження (Entäusserung) такого собі абсолютного духу, "ідеї". Згідно з його естетикою, завдання філософа й естетика в тому числі полягає у тому, щоб у явищах реальності (зокрема і у творах мистецтва) відкрити наявність, сліди самовираження цієї ідеї. Шляхом операції "діалектичного трансцендування" вся багатоманітність явища має зводитися до парних опозицій, які і собі зводяться ("знімаються") до кінечної діалектичної єдності, що і буде вихідною *ідеєю*. Тож шлях аналізу літературного твору почали розуміти як рух від багатоманітності до узагальнення, від випадкового й окремого до закономірного і цілого, від сприйняття (рецепції) до чіткої верифікації, а в результаті – до з'ясування "ідеї", що лежить в основі твору. Оскільки абсолютна ідея одна і лише по-різному виражає себе в різних явищах, то між цими явищами існує закономірна спільність, яку досліднику належить виявити. Ця спільність, по-перше, є *евристичною* умовою дослідження кожного окремого явища (подібно до кантівського поняття *телеологізм*). А це вже по-новому (не так, як учив А.-В. Шлегель) стимулювало історико-літературні підходи. По-друге, цим постулювалося, що існує щільний і вже конкретний зв'язок між історичною епохою і художнім твором, що народжений в її надрах. Звідси був заздалегідь визначений сам шлях аналізу літературного твору. Це, по суті, відстежування самовиявлення ідеї в усіх історико-соціальних і світоглядних сферах, а потім виявлення її самототожності у конкретній галузі художньої творчості. Таким чином, аналіз художнього твору з погляду його

"ідеї" носив принципово *історичний* характер. Тож зрозуміло, що в марксистській естетиці "історико-літературний" аналіз вважався чи не єдиним можливим науковим аналізом.

В епоху романтизму відбувається ще одна важлива корекція, що стосувалася понять *форма* і *зміст*. Кант і його послідовники – веймарські класики і йєнські романтики – знайшли це протиставлення у того ж таки Аристотеля ("Фізика", II, 8): "Природа подвійна: з одного боку – як матерія, з іншого – як форма, вона ж мета" [3: 141]. Відповідно до цього, форма у них верховодила. "Метою" природи було втілити свою потенцію, завершити становлення у певній "формі". Явище як таке виникало лише в момент "о-формлення" матерії. Тож зрозуміло, чому форма була *метою*. Можна зрозуміти, чому в епоху Канта – Гете існував справжній культ *форми* [докладніше див. 4: 103-107].

Однак у Гете і єнських романтиків ми частіше знаходимо, слідом за Аристотелем, саме трихотомію: зміст – форма – дух (Geist). Останнє розуміється як метафізична *сутність* (мовою Гегеля – ідея) явища. Гете називав її ще "внутрішньою формою", котрій "врешті-решт підпорядковується все" [докладніше див.: 5: 175-180]. Так, досліджуючи категорії "стилю", "манери" і "наслідування", Гете віддає перевагу стилю, оскільки лише в ньому виражає себе *дух*; у той час як в "манері" ми знаходимо лише вміння суб'єкта-творця виразити *себе* на противагу природній сутності предмета: "Манера ще більше, сказати б, індивідуалізує індивідуальність. Людина, що нестримно віддається своїм пристрастям і нахилам, дедалі більше віддаляється від цілісної єдності" [6: 148]. Що ж стосується третього члена – "наслідування", то тут автор відтворює явище лише в його зовнішній формі, ні на йоту не наближаючись до розкриття "сутності" ("духу"). Вся ця ієрархія за ціннісною ознакою була така: *дух* – *форма* – *зміст*.

Сучасна загальноживана дихотомія "форма – зміст" пов'язана вже з філософією Гегеля. Це він розробив "діалектику" форми і змісту. Людина, цивілізація, духовні надбання культури, суспільне буття були проголошені ступенями саморозгортання "світового духу", який знаходив у них свою "форму", щоб відкинути її, а далі втілитися в іншій подобі, щоб, зрештою, відкинути і її. Так, форма безнастанно вирушала за змістом, ніколи повністю не зливаючись з ним, постаючи стосовно до нього як щось химерне і тимчасове, але разом з тим як щось "технічне" і "допоміжне".

Гегельянська ідея вічного дуалізму форми і змісту вплинула на теорію мистецтва. Проблему змісту мистецького твору стали розглядати як відносно *незалежну* від художності. Великих зусиль теоретикам літератури у вітчизняній науці коштували спроби розкрити гегелівську дихотомію форми і змісту через її кантіанське розуміння, тобто що форма і зміст взаємно обумовлені і не можуть існувати одне без одного. Для цього слід було відкинути головний нерв гегельянства – "абсолютну ідею", яка у цього філософа носила первісний, позачасовий характер.

"Потенціювання" ідеї (термін Шеллінга), тобто саморозкриття її на різних рівнях ("щаблях") абстракції, поступове і закономірне "зняття" на рівнях від "ідеального" до "реального", обумовило уже в естетиці ранніх німецьких романтиків відповідні аналітичні підходи щодо літературного твору. Ще Кант відповідно до своїх настанов на дуалізм "необхідності" (природи, матерії) і "волі" (культури, духу) настійливо звертав увагу на багатогранність самого творчого акту, який включає духовну творчість і "ремесло", "майстерність". Шеллінг писав про три види творчого акту: творчість ідеї, створення форми і технічний етап творчості, кожний з яких потребує диференційованого аналізу. Ідеалістична критика розробила сувору ієрархію аналітичних підходів відповідно до ідеї "потенціювання". Ця ієрархія в її романтичному вигляді застаріла ще в надрах Гегелевої "Естетики". Проте пізніше, під впливом позитивістської естетики, вона була вдосконалена і в ній було узаконено три рівні: загальнофілософський (у нього входив і загальноестетичний рівень), загальнонауковий рівень і рівень літературознавчої науки. Ця схема в загальних рисах не суперечить пізніше розробленому герменевтичному підходу. Адже ідея герменевтичного кола саме й передбачає не просто хаотичний рух від зрозумілого до незрозумілого, а системний, упорядкований шлях думки. Ця схема, що регламентувала співвідношення загальнофілософського і літературознавчого підходів, на нашу думку, стала кроком уперед порівняно з романтичними підходами; проте в наші дні ця регламентація стрімко втрачає своє значення, що спричинює методологічну аморфність у літературознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Шеллинг Ф.В. фон. Философия искусства. – Москва: Мысль, 1966.
2. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2-х т. – Т. 2. – Москва: Искусство, 1983.
3. Античные мыслители об искусстве: Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве / Общая ред., вв. ст. и ком. В.Ф. Асмуса. – Москва: Искусство, 1938.
4. Шалагінов Б.Б. Естетика Й.В. Гете: Дослідження. – Київ: Вежа, 2002.
5. Шалагінов Б.Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість. – Харків: Ранок, 2003.
6. Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10. – Москва: ХЛ, 1980.

Матеріал надійшов до редакції 17.03.2006 р.

Шалагинов Б.Б. Терминологический дискурс раннего немецкого романтизма.

В статье исследуется история отдельных терминов современного литературоведения, введенных в научный оборот немецкими романтиками, их трансформация в дальнейшей научной практике.

Shalaginov B.B. Terminological discourse of early German romanticism.

The article analyses the historic development of specific terms of modern literary criticism, introduced by the German romantics, and their transformation in further scientific practice.